

RÉSUMÉS DES ARTICLES

Pascal LÉCROART

La musique de la Russie soviétique vue par *Le Ménestrel* (1920-1940)

Au début du XX^e siècle, par l'intermédiaire des Ballets russes de Diaghilev, la France a connu une russophilie musicale dont ont notamment bénéficié les œuvres de Rimski-Korsakov, de Stravinsky et de Prokofiev. Mais cette russophilie n'impliquait pas pour autant un accueil favorable envers les nouveaux compositeurs soviétiques appartenant à un régime communiste qui suscitait alors hostilité et défiance. De fait, dans la période de l'entre-deux-guerres, bien peu de place leur est réservée dans les concerts. Pourtant, par l'intermédiaire des revues musicales, le contact a été maintenu. S'appuyant sur l'ensemble des numéros du *Ménestrel*, parus entre 1920 et 1940, l'article souligne les différents visages donnés à voir en France de la vie musicale soviétique. À travers cette étude, c'est toute une histoire de la musique soviétique qui se laisse découvrir, depuis les conséquences de la révolution bolchévique jusqu'à l'asservissement esthétique voulu par Staline, en passant par une période d'inventivité et de créativité extraordinaires, bénéficiant du soutien apporté par le nouveau régime à la vie artistique.

Sylvie MAMY

L'exil de Fiodor Chaliapine à Paris, d'après *Le Masque et l'âme* (1932)

Une dizaine d'années après son exil, désormais installé à Paris, le chanteur d'opéra russe Fiodor Chaliapine (1873-1938), rédigea un

essai autobiographique intitulé (en russe) *Le Masque et l'âme* (publié en France sous le titre de *Ma Vie*). Il y parle de son art, de ses grands rôles (Boris Godounov, Ivan le Terrible, Méphistophélès, Salieri...) et y développe longuement la question du déclin artistique de son pays après la révolution de 1917 et la montée du bolchévisme. Il explique pourquoi la vie dans son pays lui était devenue insupportable, principale raison de son exil, en 1922. S'il fut qualifié tantôt de révolutionnaire, tantôt de bolchevik, voire même de monarchiste, dans cet ouvrage, Chaliapine affirme son indépendance en tant qu'artiste. Au fil des lignes, le lecteur perçoit l'amour du chanteur pour son pays et la blessure profonde créée par l'exil, malgré les immenses succès cueillis sur les scènes du monde entier.

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU

**Les tournées du théâtre soviétique à Paris
dans l'entre-deux-guerres ou l'impossible exportation
de « l'Octobre théâtral »**

Après avoir décrit l'horizon d'attente du public français et évoqué le contexte politique et artistique des années 1920-1930, qui balance entre l'ouverture sur le monde, la curiosité pour le « bolchevisme » théâtral et la méfiance pour des expérimentations iconoclastes, l'article étudie les tournées du théâtre d'Art de Moscou (1922, 1923, 1937), du théâtre de Chambre (1923 et 1930) et du théâtre de Meyerhold (1930). Quels débats ces tournées ont-ils suscités, quelles répercussions ont-elles eues sur la vie culturelle française ? Antoine, Copeau, Gémier, Hébertot, ainsi que la majorité des critiques, ont déclaré, après la tournée du théâtre d'Art, avoir reçu une « leçon » de discipline collective, de don de soi à l'art, de travail choral. Le jeu réaliste qui sous-tendait les pièces présentées n'exigeait aucune adaptation particulière de la part du public qui voyait des personnages auquel il pouvait s'identifier. L'arrivée du théâtre de Chambre, en revanche, a fait basculer les paradigmes d'un spectacle traditionnel.

Ce n'est pas un hasard si l'évènement a été salué par des spécialistes du ballet ou des peintres comme Cocteau et Léger. En outre, le choix du répertoire fut perçu comme une provocation car il présentait les pièces de trois auteurs français dont Racine avec *Phèdre*. Les libertés prises par le metteur en scène mettaient en danger une tradition textocentrique que les artistes français, même les réformateurs comme les membres du Cartel, refusaient de remettre en cause. Soutenu par la communauté théâtrale française, Meyerhold joua son va-tout avec ce voyage, qu'il imposa alors que les autorités soviétiques le rappelaient à

Moscou. Depuis l'été 1928, il était confronté à de graves difficultés et son théâtre avait failli fermer. C'est sur ce fond de menaces, de difficultés matérielles que se produisit la tournée parisienne. Elle provoqua un choc. Les Français restèrent perplexes, les émigrés s'insurgèrent devant les textes de Gogol et Ostrovski atomisés en épisodes, et dits par des acteurs sautant, cabriolant, glissant sur des « machines à jouer » en guise de décor.

Les portes sur l'étranger se refermèrent l'été 1930 pour les compagnies soviétiques. Seul le théâtre d'Art fut autorisé à revenir à Paris en 1937 comme vitrine de l'art réaliste socialiste, outil de propagande dans le cadre de l'Exposition universelle.

La fermeture des frontières jusqu'au « dégel », la disparition de l'avant-garde soviétique ont empêché une assimilation, un métissage qui aurait pu être fructueux si les échanges avaient pu se renouveler régulièrement et dans les deux sens.

Thomas THISSELIN

**La réception d'Igor Stravinsky entre 1945 et 1956.
Examen de la presse communiste française**

Je propose une étude de la réception en France d'Igor Stravinsky entre 1945 et 1956. La période stalinienne d'après-guerre élargie à l'immédiat après Staline représente l'acmé de la dictature stalinienne et reste encore aujourd'hui la plus mystérieuse de l'histoire soviétique. La musique soviétique soulève de nombreuses problématiques quant à sa réception : sa production était régulée par les enjeux politiques, nationaux et internationaux, et les modalités de sa réception étaient en partie déterminées par des stratégies de contrôle, les discours qui lui donnaient sens notamment. La réception publique d'une œuvre musicale contribue à établir sa valeur ou celle d'un artiste et il apparaît clairement que certains tiers plus ou moins impliqués entre le public et l'artiste ou son œuvre, peuvent chercher à contrôler la réception de cette dernière afin d'en capter un « bénéfice ». Igor Stravinsky est une figure à part. Il se fait naturaliser français en 1934 avant d'adopter onze ans plus tard la nationalité américaine. Si les périodiques français sympathisants traitent abondamment les actualités musicales soviétiques, on constate néanmoins une hétérogénéité de visions, en fonction non seulement de leur degré de subordination à des intérêts politiques, mais aussi à des principes professionnels ou à des attentes hédonistes (ou « consuméristes »). Tout l'intérêt est ici de voir si les interprétations faites des œuvres de Stravinsky se détachent de certains enjeux politiques. L'importance de ce compositeur dans le paysage

musical français, comme la grande diversité de styles qui caractérise ses œuvres concourent à une hétérogénéité d'appréciations à son égard. Et si l'analyse musicologique nous permet d'affirmer sans peine qu'il n'y a rapidement plus rien de soviétique dans sa musique, tout l'intérêt est d'examiner la manière dont la presse sympathisante le juge tantôt comme un « apatride cosmopolite » ou un Russe exilé.

Maud CAILLAT

**La participation des candidats soviétiques
au concours Marguerite Long de 1953 à 1979
et son impact en France**

En juin 1953, trois mois après la mort de Staline, les premiers pianistes soviétiques sont autorisés à venir à Paris pour participer au concours Long-Thibaud. Si leur présence rehausse indubitablement le prestige de cet événement, elle suscite l'émoi dans le public et la presse française en raison du contexte international. Quant à l'image nouvelle que l'URSS veut donner, il ne s'agit plus de musiciens qui se rendent en France « à titre à la fois artistique et politique », mais de jeunes virtuoses qui incarnent « l'excellence musicale de leur pays et du régime socialiste », le conservatoire Tchaïkovski de Moscou devenant la « vitrine du modèle communiste » dans les années 1970. Ce tournant dans l'évolution de la propagande artistique soviétique soulève différentes questions : Quel est le public ciblé (musiciens professionnels, mélomanes, intellectuels, ...) ? Le régime se contente-t-il de montrer les exploits de jeunes musiciens sélectionnés et formés à l'école russo-soviétique, veut-il influencer la sphère musicale française, ou encore cherche-t-il à exporter un système d'enseignement spécialisé de la musique inexistant en France ?

Jasmine JACQ

**Les « groupes Medvedkine » (1967-1974),
transfert tardif de la culture d'agit-prop soviétique ?**

De 1967 à 1974, des collectifs d'ouvriers-cinéastes appelés « groupes Medvedkine » se formèrent en France, dans le sillon des grèves de l'industrie textile et automobile de Besançon et de Sochaux, sous l'impulsion du cinéaste Chris Marker (1921-2012). Ces groupes représentèrent en France une expérience à la fois sociale et créatrice de cinéma militant, caractérisée par l'appropriation par les ouvriers eux-mêmes du processus de création des films au service d'une représentation autonome et réflexive de leurs luttes. Mais de quoi

Medvedkine est-il le nom ? Il s'agit pour Marker de matérialiser un lien de filiation : celle qu'il souhaite établir entre le combat idéologique et militant du cinéaste soviétique Alexandre Medvedkine (1900-1989), dans les années 1920 et au début des années 1930 en URSS (incarnée par son « Ciné-train »), et celui des ouvriers français, dont le projet lui semble fondamentalement lié, puisque ceux-ci expriment dès la fin de l'année 1967 la volonté, comme Medvedkine y invitait ouvriers et paysans russes, de s'appropriier le discours cinématographique qui les concerne.

Joël CHAPRON

**Exportation et promotion internationale du cinéma russe...
ou de films russes ? (1908-2020)**

Entretien, par Jasmine Jacq

Si le cinéma russe prérévolutionnaire voyageait un peu hors de ses frontières, le pouvoir soviétique a rapidement voulu que son Septième Art aille conquérir les cœurs et les âmes des étrangers. Entravés par la censure de nombreux pays avant la guerre, disparaissant durant celle-ci, les films soviétiques réapparaissent sur les écrans au sortir du conflit, mais l'engouement lié à l'image victorieuse de l'URSS est vite affadi par la Guerre froide et les différentes crises politiques et, hormis durant les années du Dégel, le cinéma soviétique ne parviendra jamais à atteindre les buts politiques et commerciaux que le Kremlin lui avait fixés. Les films officiels laissent alors la place à ceux que l'État ne souhaite pas promouvoir, mais qu'attendent les spectateurs étrangers (Tarkovski, Paradjanov, Iosseliani...) et qui vont ravir les cinéphiles jusqu'à ce que la Perestroïka rebatte les cartes. Après une quinzaine d'années de quasi-absence, le cinéma russe revient sur les écrans, porté par les films d'animation et les films d'auteur, qui émaillent de nouveau les grands festivals, mais ne conquièrent toujours pas le grand public.

Marija PODZOROVA

**« Il faut se préparer sérieusement » : circulations de
l'art soviétique en France dans une perspective internationale
dans l'entre-deux-guerres**

À la suite de la révolution d'Octobre, la France devient un des pays cibles de la diplomatie culturelle soviétique. Néanmoins, de multiples contraintes politiques, culturelles et/ou esthétiques rendent difficile la promotion de l'art de la Russie soviétique en France.

L'exposition de Berlin de 1922 n'est pas envoyée à Paris, même si le projet a été discuté par les organisateurs. De même, en 1924, les Soviétiques envisagent d'expédier une partie des œuvres du Pavillon soviétique de Venise à Paris, mais ce projet n'aboutit pas non plus. La reconnaissance diplomatique facilite les échanges artistiques, mais les organisateurs soviétiques peinent à développer des projets esthétiques cohérents à destination de Paris, et ils privilégient davantage les expositions dans d'autres pays occidentaux. L'objectif de cet article est d'analyser à travers la circulation de l'art soviétique au niveau international des rencontres artistiques souvent manquées avec le public français.

Tatiana TRANKVILLITSKAIA

**Pierre Vorms et les autorités soviétiques :
les liens d'intérêt dans l'entre-deux-guerres
(d'après les archives russes)**

Dans la période de l'entre-deux-guerres, l'art idéologique soviétique reste relativement peu connu en France. À la grande déception des autorités soviétiques, aucun programme institutionnel bilatéral d'échanges artistiques franco-soviétique n'existe à cette époque et peu d'expositions soviétiques sont organisées en France. Cependant, il existe sur le sol français de véritables « médiateurs » particuliers, qui prennent une part active dans l'organisation de ces manifestations, aux côtés des autorités officielles soviétiques. C'est le cas de Pierre Vorms, directeur de la galerie Billiet-Vorms, dont le rôle dans le monde de l'art français de gauche est très apprécié par les instances artistiques de l'Union soviétique. C'est en raison de ses convictions et de son enthousiasme, qu'il est souvent mentionné dans les rapports d'échanges soviétiques des années 1930 et qu'il continue à coopérer malgré plusieurs échecs dans des projets communs. Nous examinerons de plus près son intérêt pour l'URSS, sa carrière d'organisateur d'expositions artistiques soviétiques en France, et ses projets d'échanges dans les années 1930. Ses archives étant fermées, cette étude se fonde sur les données des archives russes.

NATACHA MILOVZOROVA

La réception de *Paris–Moscou* (1979) : un chœur discordant

Ouverte en 1979 au Centre Pompidou alors fraîchement inauguré, l'exposition *Paris–Moscou* a présenté, pour la première fois en Europe, un panorama d'ampleur de l'art russe et français des années 1900-1930. Préparée en collaboration avec l'URSS, l'exposition a mélangé les œuvres réalistes – depuis les Ambulants jusqu'aux précurseurs du réalisme socialiste – avec celles des avant-gardes historiques, pourtant restées très longtemps cachées dans les réserves des musées soviétiques. Une telle démarche à la fois artistiquement et politiquement ambitieuse, suscita en France une palette de réactions contrastées de la part de la presse, des visiteurs, des intellectuels français ou encore des dissidents soviétiques en exil. Nous examinons cette réception en tant que « pierre de touche » révélant quelques points sensibles de l'époque.

Dimitri FILIMONOV

**Inviter les artistes soviétiques en France en 1953-1955 :
ambition politique, action culturelle ou affaire commerciale ?**

Cet article présente une étude sur les acteurs qui ont rendu possibles les échanges culturels franco-soviétiques entre 1953 et 1956, après une longue interruption. Une réflexion à ce sujet est devenue possible grâce au croisement des sources d'archives diplomatiques françaises et soviétiques, ainsi que des articles de la presse française. Dans un premier temps, l'article propose une étude détaillée des acteurs politiques et diplomatiques français engagés pour accueillir des artistes soviétiques en France. Il était important de reconstituer le processus de prise de décisions dans la coopération culturelle avec les Soviétiques, décisions alors informelles, car un accord de coopération bilatéral ne sera signé qu'en 1956. De fait, les préparatifs de ces premiers échanges non institutionnalisés, réalisés sous la tutelle discrète du ministère des Affaires étrangères français, passent par le biais d'acteurs privés tels que l'Agence littéraire et artistique parisienne (ALAP). Dans un second temps, l'article entreprend l'étude d'un cas précis : celui de la tournée des ballets Moïsseïev à Paris en 1955, un des premiers grands événements dans la coopération artistique entre la France et l'URSS. Se fondant sur des documents inédits au sujet de l'organisation de la tournée, que recoupent les articles de presse et les témoignages des participants, cette étude cherche à révéler le caractère singulier du rapprochement opéré entre les deux États. Entre histoire

culturelle et histoire diplomatique, cette étude propose de nouveaux éléments sur l'histoire des relations franco-soviétiques.

Samuel DÉGARDIN

**Influence des arts graphiques russes en France
pendant l'entre-deux-guerres**

Avec une longueur d'avance sur la révolution d'Octobre, les avant-gardes russes vont contribuer à un renouveau des arts et de leur fonction socio-politique auprès du prolétariat. Fer de lance de cette idéologie, le constructivisme fait école et s'enseigne dans de nouvelles institutions comme les VKHOUTEMAS (Ateliers supérieurs d'art et de technique). L'importance accordée aux arts graphiques n'est pas étrangère à la mise en œuvre d'un art de propagande. De France, on pourra en voir un aperçu lors de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 au pavillon de l'URSS – et en vérifier l'influence après coup dans les mises en page du magazine photographique *VU*, les photomontages géants de Charlotte Perriand et les albums du Père Castor destinés à la jeunesse.

Fabien BELLAT

**Les revues françaises d'architecture
face à la reconstruction soviétique**

La fin de l'occupation en France redéfinit la presse existante, dont les revues architecturales. Ainsi, *L'Architecture française* dut faire oublier sa précédente ligne éditoriale pétainiste et *La Construction moderne* chercha à renouer son lien perdu avec l'actualité. Promouvant davantage la modernité, *L'Architecture d'aujourd'hui*, arrêtée pendant la guerre par refus des diktats nazis, fut relancée en 1945. Face à l'URSS, ces trois grandes publications eurent des réflexes très différents, alternant entre la curiosité intellectuelle vis-à-vis de la création architecturale en Union soviétique et l'incompréhension. Ainsi leurs articles sur les travaux menés à Stalingrad, Leningrad, Sébastopol, Novorossisk ou Minsk révèlent-ils la perception qu'eurent les rédactions des revues françaises d'une scène stalinienne à leurs yeux bien étrange.